

「華洋雜居」の作品世界

— 呉友如の創作意識について —

若 杉 邦 子

はじめに

清末に「十里の洋場」と呼ばれた租界・上海は、古今東西の雑多な文化が交差、錯綜する喧騒の都であった。高橋孝助は『上海史 巨大都市の形成と人々の営み』の中で、その性格について次のように述べる。

上海は、まさに「華洋雜居」(中国人と西洋人がともに住む)・「洋風華俗」(西洋と中国の風俗が共存する)・「五方雜処」(各地から流入したものが居住する)の極東最大の都市であった。⁽¹⁾

引用文中の「華洋雜居」「洋風華俗」「五方雜処」という三つの成語は、清朝末期から第二次世界大戦終了時までの混沌たる上海の状況を、まさに適切に表現しているといえよう。

さて、清末租界という流動体のカオスは、かの地に暮らす中国人たちの意識の上に大いなる混乱と変革をもたらしした。そして、かかる異文化同士の錯雑が、そこ(上海)で画業に就いていた者たちの価値観や知識・技術の上にもまた、深い影響を及ぼさずにおかなかったことは当然のなりゆきであった。

呉友如(?-1893、本名嘉猷、江蘇省元和県(蘇州)出身)はそうした激変の地・上海にあって、新規のメディアたる“画報”の制作にいち早く携わり、甚大な影響力と名声とを獲得した画師である。彼は近代ジャーナリズムという最先端の外来文化に、画報の経営を通じて深く関与し、その発展と普及のためにひたすら貢献しつづけた。それだけに、彼の経歴や作品上には「華洋雜居」「洋風華俗」「五方雜処」といった、清末上海の特徴そのものが色濃くにじむかたちとなり、今なおそのさまを窺うことができる。けだし、呉友如は“清末の上海らしさ”を鋭く体现する人物——喻えるならば清末の上海を映す“鏡”のような存在であったと想像される。してみれば、彼の作品、およびその創作意識に迫ろうとする試みは、有意義

と称されるものであろう。なぜならば、呉友如の意識の探求を通じて、清末租界・上海の、思想構造の一端が垣間見られると思しいからである。

以上のような想定のもとに、本稿は呉友如の創作意識について、思想的見地からしばし検討を行ってみようとするものである。なお、当該テーマに即して一言すると、筆者はかつて「年画師・呉友如について」⁽²⁾と題する小論を上梓し、そのなかで(1)「“年画師”兼“新聞画師”」(2)「画報・年画の敏腕プロデューサー」という二つの側面から、呉友如の思想の立脚点について一考し、左記の結論として「年画師であることは呉友如の終生のスタンスであった」との見解に達した経緯がある。そこで今回は、前作の主旨を基底としつつ、また、前回果たせなかった「実作に基づく考察」も議論の中核に組み込みながら、清末の画師・呉友如における創作意識の究明に努めてみたい。

第1章 「五方雜処」の画師・呉友如

本章の主たるねらいは、『点石斎画報』の経営者であり、かつ、呉友如を点石斎に招聘した当事者でもあった英人メイジャー(Ernest Major 1841-1908)の思惑に注目し、メイジャーの視座を借りて呉友如の意識を推測してみることにある。

ここで一旦“画師”と“年画師”という二つの呼称の区別についてことわっておきたい。“年画師”とは決して“年画専門の画師”の謂ではない。もちろん年画師は年画の制作を得意とし、また主ともしたが、しかし彼らの「仕事というのは実に幅広く“ありとあらゆるものを描く”の」が「その一つのアピールポイント」(前掲拙稿242頁)であったというから、要するにマルチな技能を誇る民間の画工であったわけだ(年画師のなかには翻刻までこなすものもいた。呉友如もその一人である)。それはもちろん“画師”という比較的大きな概念のうちに含まれる一つの職種であった。ならば、拙稿もただ単純に、呉友如を“画師”と称すればよさそうなののであるが、そうもいかない事情がある。それは呉友如の場合、“年画師”(伝統的に存在した画師の一種)としての、ある程度ノーマルでオーソドックスな画業と、“新聞画師”(新種の画師)としてのアブノーマルでアグレッシブな画業とを、区別せねばならないケースが多分に見られるため

である。⁽³⁾そうした折に“年画師”を簡単に“画師”と称するのでは、画師の一種である“新聞画師”との区別がつきにくくなる。かかる事由により、本稿でも前作における方法同様、文脈に応じて“画師”と“年画師”という二つの呼称を使い分けていく方針をとる。

ちなみに、「はじめに」の末尾で、「年画師であることは呉友如の終生のスタンスであった」との私見を披瀝したが、この主張も、今述べてきた理屈に従うならば「(年画師⇒)“伝統的、一般的な画題と画法をもちいる画師”であることは、呉友如の終生のスタンスであった」という具合に、読み替えてみるのが可能である。

さて、呉友如を清末上海の“集約的存在”と見做し、考察の対象に据えたからには、彼の流動的な人生の経路についてもあらかじめ押さえておかねばならないであろう。とはいえ、呉友如のごとき民間の画師は、たとえば生時に著名であったとしても、その社会的身分が低かったために、正伝の記されることは稀であった。よって、呉友如の生涯に関しても、それを探るために必要な資料は、残念ながら充分には遺されていない。彼の生年が不詳であるのも、そのあたりの事情に起因していよう。かかる状況である以上、研究時の悩みは尽きないが、しかし、彼とほぼ同時代に生きた文人・楊逸(1864—1929、字、東山、魯石。号、旧民、無悶、盥雪翁。上海の人。光緒二十九年(1903)の举人)が、その著書『海上墨林』の中に呉友如の伝を書き残し、また、時代は若干下るが、民国期のジャーナリスト・鄭逸梅(1895—1992)も、呉友如に関する数編の回想文を記述した。⁽⁴⁾したがって、それらの資料を有力な手がかりとして、呉友如の生涯の軌跡について、まずは外側からなぞってみたい。

楊逸による「呉友如伝」の内容は以下の通りである。

呉嘉猷、字は友如、元和(蘇州)の人である。幼くして絵を学び、細密画を得意とした。人物、仕女、山水、花卉、鳥獸、虫魚と何でもこなし、うまく描けないものはなかった。曾国荃(1824—1890)の召致に応じて『克復金陵功臣戦績図』を描いたところ、評判が上聞に達し、名声は天下に轟いた。光緒甲申の年(1884年)、点石齋書局の招きに応じ、画報の絵を描くことに専従した。風俗記事画を描くと、真に迫り、精緻で見事な出来栄えだったので、人々は彼を「聖手」(至高の名人)と称えた

(写風俗記事画、妙肖精美、人称聖手)。次いで、またみずから『飛影閣画報』を創刊したが、今度は彼一人だけで絵を描き、はなはだ広く普及した。今は本屋がその遺稿を集めて再版し、それに『吳友如画宝』と名付けている。同じ時期、金桂蟾香、張淇志瀛、田英志琳、符節良心、周樞慕橋、何元俊明甫、葛尊龍芝、金鼎耐青、戴信子謙、馬子明、顧月洲、賈醒卿、吳子美、李煥堃、沈海坡、王釗、管劬安、金庸伯といった画師たちもみな『点石齋画報』のために絵を描き、等しく有名であった。

(楊逸『海上墨林』1919 ※文中の下線は筆者による)⁽⁵⁾

なお、上記は原文が全二百字にも満たない短い伝であるため、ここには附記を含めた全訳を載せた。楊逸は吳友如とほぼ同時代の人物であり(年齢差は約十五歳か⁽⁶⁾)、かつ、上海画壇の事情にも精通していたので、内容にはそれなりの信憑性が期待できよう。ただし、単独で研究に用いるにはやはりボリューム不足の感が拭えないので、鄭逸梅の回想文も併用し、必要な情報をいささか補っておきたい(鄭逸梅の吳友如伝は、これを前掲拙稿のなかで比較的長めに引用した。よってここでは重複による冗漫を避け、ポイントだけ箇条書きで示しておく)。

- ・幼時、太平天国の乱を避けて上海に逃れ、そこで絵画を習い覚えた。
- ・ほどなくして一旦故郷に戻り、雲藍(蘭?)閣裱画店という、表装や年画の売買を取り扱う店に就職した。特に人物画や仕女図を得意とした。
- ・朝廷の仕事が終わり、故郷に帰る道すがら上海に立ち寄った。その折にメイジャー兄弟に請われ、『点石齋画報』の主筆を引き受けた。

以上、楊逸と鄭逸梅の記録に依拠して吳友如の足跡を顧みたが、ここでひとつ、興味深い事柄について指摘しておきたい。それはすなわち、吳友如が「蘇州の出身者」であり、「太平天国の乱を契機として画業に着手し」「租界の権力者(西洋人)のもと、上海で画報の仕事をはじめた」という一連のストーリーを引っ提げていたことである。かかる履歴(「上海周辺の出身者」で「太平天国の乱に遭い」、その後「上海にやってきて」、「富裕層や権力者の支持を得て画業にいそしんだ」という粗筋)は、上海で活動した他の画師たちの身の上にもしばしば見受けられるものであり、要するに、清末上海の書画界における典型的な「五方雜処」(各地から流入し

たものが居住する)のパターンなのである。⁽⁷⁾かかる「流動こそが普通の形である」という清末上海の特殊さが、斬新な発想への強い志向を生んだ可能性は濃厚である。けだし、清末の「五方雜処の都市構造」と「絵画における変革」の間の緊密な関係性は、十分留意されねばならないであろう。

ところで、呉友如が「五方雜処」の上海画師となったそもそものきっかけとは、『申報』を経営していたイギリス人貿易商のメイジャーが、呉友如に向かって、主編の新聞画師に就任するよう要請したことであった。では、メイジャーはなぜ、一面識もなかった呉友如を絵画主幹などという大役に抜擢したのであるだろうか。当時の上海といえば、それこそ「各省書画家の技を以て滬上に鳴する者、百余人を下らず」⁽⁸⁾と形容されるがごとく、画師たちが雲集する場所であった。そうであるなら、筆頭画師の候補者は、ほかにも多数存在していたのではなかったか。本章はこの設問を切り口として、メイジャー、ひいては呉友如の意識のなかに一步踏み込んでみたいと考える。

今、メイジャーによる呉友如抜擢の理由を考えてみるに、いくつかの可能性が挙げられそうである。まずその一つめを指摘するに、それはやはり、呉友如が曾国荃の召致に応じて『克復金陵功臣戦績図』を描き、すでにそれなりの名声を博していたからであろう。著名な画師を招けば画報の格が上がり、また、名人の絵を一目拝みたいとの動機で読者も増える。これは簡単に予想されるメリットである。

二つめの可能性は、呉友如が画作のみならず、翻刻をもこなす「年画師」であった点と関わるものである。年画には手書きの作品もあるが、基本スタイルは木版印刷による制作であった(その後、呉友如のために石版印刷の年画が流行することとなった。前掲拙稿第3章を参照のこと)。ゆえに年画師は他の画師に比べて、画報という印刷物を制作するうえで必要とされる諸知識を、より実感的に把握しやすい立場に居たといえる。

三つめは、呉友如がもともと斬新な発想に富み、しかも「リアルな表現にこだわる」画師であったからである。これについては実作にもとづいて説明してみたい。呉友如の絵刻に成る『三国志演義全図』は、光緒九年五月(1883年6月)の初版、つまり、彼が『点石斎画報』に従事する前に梓に上した作品である。⁽⁹⁾しかし、かかる早期の仕事であったにもかかわらず

ず、該書のなかの図画を覗くと、そこにはすでに洋画における遠近法の初歩的使用が認められる。[図1]（「董国舅内閣受詔」）と[図2]（「猷密計黃蓋受刑」）を例として解説しよう。これらを見ると、床のタイルにはすでに「短縮遠近法（透視投影法）＝遠くのを短く描き距離を表す」の使用が認められ、それまでの他の挿図本において一般的に見られた「平行投影法＝全視線が平行になっている投影法、短縮の遠近表現はない」とは一線を劃していたことがわかる。それにしても、この時期の画中で、民間の画師が短縮遠近法を使用していたという事実は、極めて大きな意味を持つであろう（そこには従来の常識との隔絶が存在したとさえ言えるからである）。ちなみに、中国における短縮遠近法の一般への普及は、呉友如が続べる『点石齋画報』が出版されて以降、それに触発される形ではじまった現象であったかと思われる。

呉友如の作品に如上の事実（透視図法の初歩的使用）が認められた事由を推せば、それはおそらく、彼が蘇州・桃花塢出身の年画師だったからであろう。周知のとおり、桃花塢年画においては、清の雍正～乾隆年間より、透視法や陰影法などの洋画表現が積極的に採り入れられていた。ゆえに、その画風に触れながら育った呉友如の場合も、そこから少なからぬ影響を受けていた可能性が十分に指摘できる。では、他の桃花塢出身の画師たちも、たとえば挿図を描くときに、呉友如のように短縮遠近法を用いたりしたであろうか。この問題については筆者の調査がいまだ及ばず、ゆえに歯切れのよい回答は為すすべもないが、ただひとつ明言できるのは、通常の画師であれば、他人の使わない方法は用いたがらなかったであろうということである。その理由は単純である。今から引用しようとするメイジャーのことばの中にも明視されるがごとく、中国の画家たちは従来「型」を守ることを重んじてきたので、仮に年画というジャンルの内部に洋画的要素が入りこんでいたとしても、その技法はなかなか他ジャンルにまでは拡大・普及しなかったのである（しかも太平天国軍のために桃花塢年画は壊滅的な打撃を受けていた）。であるからこそ、その知識と技術をもって、書籍（画本）の図画にも敢えて応用した呉友如の発想は、驚くばかりに新しかったと評することができる。

この「斬新な発想をもち」「リアルな表現にこだわる」という、一般の中

国人画師たちとは大きく懸け離れた呉友如の姿勢こそが、彼とメイジャー、ひいては彼と『点石斎画報』を結びつける、最強のファクターとなりえたのではなかったか。なぜならば、『点石斎画報』の創刊時に表明されたメイジャーの大方針を追っていくと、そこにはまさに「洋画表現にもとづく写実の重視」が、最重要課題として大きく打ち出されているからである。さて、この点に関する説明の続きはあとで行うとして、今はとりあえずその「最重要課題」を確認するべく、メイジャーが著した『点石斎画報』の序文「点石斎画報縁啓」(光緒十年(1884)年暮春)から、文章の一部を引用してみたい。

……ここから中国人の好みが見える、つまり皆、文によって事を知ることを喜び、必ずしも形にはこだわらないのである。わたしがその理由を推測するに、たいていヨーロッパの絵と中国の絵は異なるからである。西洋の方法で絵画に習熟したものは、十中九までそっくりに似せることに努め、薬品を用いて寸毫の細さや、層疊(何層にも重なるもの)の多さまでリアルに再現しようとする。及ばぬ点が多ければ顕微鏡を使い、遠近や深淺の極致をつかみえて、その着色の妙技は、雲影、水痕、燭炎、月魄(月面の黒い部分)、晴雨昼夜の殊異に至るまで、何もかも顕かにせずにはおかない。ゆえに平視したら模糊として、機器を用いても見分けがつかない。身体はあたかもその境中に入り込んだかのごとく、人物はとりわけいきいきとして、まるで今にも動き出しそうに感じられる。中国の画家はきまったやりかたにこだわり、一定の型をもつ。中身より先に構図を決めて、それから情勢を描き込む。……要するに、西洋画はそっくりに似せうことを上位に置き、中国画はたくみに描けることを貴重とみなすのだ。似ているものは真であるが、たくみなものは必ずしも真とはいえない。全てが真というわけではない以上、事を記してもまたあいまいで、形があろうか(……要之、西畫以能肖爲上、中畫已能工爲貴、肖者眞、工者不必眞也、既不皆眞、則記其事又胡、其有形乎哉)。(10)

以上がメイジャーによる“写実論”であるが、彼はこのように、それまでの中国絵画とは完全に異質な、リアリズムに徹した画作をこそ求めた

のであった。よって、『点石齋画報』の筆頭画師たる者は、かかる要求に無理なく応じられる人物でなければならなかった。すなわち、技術面では西洋画の技法を受容しうる高い技能が、また、思想面では(当時の慣習に照らせば「新奇に過ぎる」)西洋的写実の価値観を充分に理解しうる柔軟性が、それぞれ求められたわけである。しかし、さように特殊な条件を満たせる人材となると、さすがの上海画壇といえどもどれだけ揃っていたであろうか。

ここにおいて、本稿が注目する画師、呉友如の存在がクローズアップされてくる。彼の場合はそれら全ての条件を難なくクリアしただけでなく、そのうえすでに「名声」と「印刷技術に対する理解」さえをも兼ね備えた人物であった。だとすれば、そんな彼こそはメイジャーにとって、まさに焦がれた末の待ち人だったのではなかろうか。さきほど確認した楊逸の伝にしても「写風俗記事画、妙肖精美、人称聖手」と、そのあたりの事情を見事に衝いている。このように考えていけば、メイジャーが上記の序文の終盤で「愛情精於繪事者、擇新奇可喜之事、摹而爲圖(そこで私のかわりに絵画の名人にたのみ、新奇で喜ばしいことをえらび、そっくりまねて描いてもらうのだ)」と満足げに述べている点にも納得がいくというものである。

ここまでの考察を一旦まとめてみたい。『点石齋画報』における「徹底的な写実=真」という基本方針は、経営者のメイジャーによってあらかじめ敷かれた路線であった。そして彼は、おのれの要求に沿いうる有能な中国人画師・呉友如を発見し、熱心に勧誘したというわけだ。

では、呉友如自身はメイジャーによって定められたこのコンセプトについて、どのように感じていたであろうか。たぶん彼もまた、新境地を開拓することに対してやぶさかではなかったはずである。そのあたりの可能性については、彼の早期の画業(『三国志演義全図』)における斬新さからも読み取ることができようし、第一、メイジャーの方針に対して大きな不満を抱いていたとしたら、点石齋の仕事を引き受けたりはしなかったであろうと思われる。

以上、メイジャーの視座を借りて、呉友如の創作意識の一斑について少々推測をめぐらせてみた。しかしながら、メイジャーが期したところの

「西洋画法の摂取」に向けての呉友如の意欲を探るとなると、彼の実作にアプローチしてみる作業はやはり必須のものである。よって続く第2章と第3章では、彼の絵図そのものを対象として遠近両視点から論じてみたい。

第2章 「洋風華俗」の新聞画

本章では「メイジャーの企画に乗る形で」「呉友如が新たに開拓した」新聞画を主たる分析材料とし、清末画師・呉友如の創作意識について一考を試みる。

『点石斎画報』の発行に先立つこと七年前の1877年、メイジャーの申報社から中国最初の画報とされる『瀛寰画報(Wide World Illustrated News)』が出版された。ただし、これはイギリス人画家によって描かれた絵図に漢語の説明文が添えられたものであり、⁽¹¹⁾ニュース性には乏しかったという。⁽¹²⁾また、これと同時期に出版された『格致彙編』(科学雑誌、1876-1892)にも図画が豊富に収録されており、⁽¹³⁾その後、1880年には『画図新報』という画報が創刊された。⁽¹⁴⁾『点石斎画報』はかかる複数の視覚的媒体が登場した後に、満を持して創刊された画報であったと考えられる。後発者は先行者の経験をおおいに参考にしたものと想像されるが、それは、図画の描法に関しても同様のことが言えたであろう。西洋人画師による挿絵はどれも、非常に精緻で硬質な筆線によって描かれており、そこに見られる透視図法や陰影表現は極めて正確であった。こうした点については、前章で引用したメイジャーのことばどおりであるわけだが、呉友如はそのメイジャーとの出会いを契機として、上述の(先行する)画報類や、当時西洋で出版されていた同種の雑誌などを頻繁に目にするようになったのである。彼が洋画の描法という新たな世界にあらためてなまなましく触れるに至り、それらの模倣と吸収に向けて猛然と奮い立ったであろうことは、察して余りあるではないか。

果して1884年5月、呉友如はいよいよ『点石斎画報』(1884.5.8創刊-1898.8停刊、呉友如が関与したのは1884-1890の間)を出版し、以後この道で大成功を収めたのであった。1890年以降は自身で『飛影閣画報』(1890-1893)を出版し、こちらもなかなかの評判であったという。今、

それら二つの「影響力の大きかった画報」を紐解いてみるに、新聞画と記事の内容から主として知覚されるのは、革新性や実験性、話題・画題の卑俗性等々の、饒舌な(=自己主張する)要素の数々である。思うに、それらは「読者の興味を掻き立てずにはおかない、珍奇で新鮮な新聞記事」と、「インパクトの強い中西折衷の新聞画」(前掲拙稿238頁)の相乗効果によって紡ぎ出された、呉友如オリジナルの個性であり、彼なりの「洋風華俗」(西洋と中国の風俗の共存)の表現であっただろう。むろん、そこで見られた「迫真を目指す」洋画風表現は、(前述の)先行する視覚的媒体(画報や挿図多用の雑誌)を主たる範としてなされたものであったと考えられる。彼はそれらの域に完璧に達しようとして、今日のわれわれから見ればまさに「くどい」くらいの模倣を、作品中でくりかえしたのである――幼い日、彼が中国画を学んだときに、手本を徹底的に真似たがごとく。ただ、呉友如のそうした勤勉と挑戦は、作品上の違和感や強烈さという、後世ともすれば否定的にも見られがちな形で、その足跡を留める結果とあいなった。さても、同一の作品中に「中国」と「西洋」が異質な存在のまま、交わることなく雑居しているのであるから、それも無理からぬ結末ではある。

かかる事情のもとに産出された彼の新聞画の斬新さは、当時絶賛されるその一方で、しばしば批判の対象ともされた。呉友如はそうした反論に対して次のように応酬したという。

絵画は時代とともにうつりかわっていかねばならず、それぞれの時代に存在するものを、できるだけ画題として取り上げていくべきである。我々は宋元時代の人の絵画を見ると、あらゆるものがことごとく古雅超俗であると思うが、(それはただ)宋元の人、その時々における画作もまた、眼前の景物を描いたものにすぎなかったということを知らないだけである。それならば目下、新しい事物がわれわれに接しているからには、どうしてそれら(新しい画材)を拒まねばならないだろう!⁽¹⁵⁾

上記のことばからは、「新しい絵」を描くことを選択した呉友如の並々ならぬ意欲が、実によく伝わってくる。ところが一方、『呉友如画宝』⁽¹⁶⁾等を用いて、彼の画業全体をより広角的に眺めてみると、そこには革新性

や卑俗性ばかりではなく、むしろそれらとは正反対の寡黙な(=自己主張しない)性格……伝統性や一般性、あるいは画題の古雅さ(超俗性)など……の存在も、目立たぬとはいえ確かに窺えるのである(この点については、前作においても「(新聞画ではない)もろもろの画片をうち眺めるに、程度の差こそあれ、多くの作品は、画題の選択という面から言っても、人物美人画、花鳥動物画等々といった所謂“中国絵画のオーソドキシイ”に立脚している」(240頁)と説明した経緯がある)。考えてみれば、今日呉友如の画業の代名詞となっているのは、彼が開発した斬新な新聞画の一群であるが、しかし彼の絵の中で美術作品としてそれなりに評価されているのは、上海図書館が収蔵する「仕女冊」(十二幅、庚寅(1890)作、絹本着色)や、あるいは石允文コレクションの「春夜宴桃李園図」(丙寅(1866)作)のような、士女画や人物画の系統に属する古典画である。それらの画面からは、新聞画の発散するがごとき違和感や卑俗性はまるで伝わってこない。

というわけで、ここで再度強調しておきたいのは、呉友如は、新聞画のなかに横溢する「洋風華俗」の奇抜な個性で一世を風靡した画師ではあったが、しかし、全般的な画業を見ると、古風かつ一般的な側面も多分に併せ持っていたということである。その創作における、かように両面的な実態は、小論が第1章で提起したところの「伝統的、または一般的な画題と画法をもちいる画師であることは、呉友如終生のスタンスであった」という(再解釈後の)主旨とも、無理なく一致するものである。

さてそうなると、ここに次のような問いが生じてくるであろう。創作の実態が前述のとおりであるならば「俗」と「雅」、「革新性」と「伝統性」——これらの、相反する両面的(対立的)な諸要素は、いかに交差し、並存しながら、彼の作品世界全体を構築していたのであろうか。筆者自身はこの問題に対し、前作「年画師・呉友如について」における考察以来、次のような基本的見解を有している。

彼はそもそも年画師であり、かつ、報刊事業者として名を上げた後も一貫してそれ(年画師)であり続けたように思われる……前者(年画師の呉友如)は比較のおとなしく、伝統や時代傾向を無視しない(とはいっても革新的な個性を特徴とする“海派”に属する以上、決

して保守的ではない) 画作を行うが、後者(新聞画師の呉友如)は画報の売り上げを狙い、新奇で目を引く制作に精を出したのであった(だからしばしば西洋画風の新聞画が登場した)。……いずれにせよ、呉友如の作品には大別すると、こうした二つの表情があつて、実際のところ両種は並存していたのだ。しかし、今日人々の記憶裡に圧倒的に強く留まっているのは後者、すなわち「新聞画師呉友如」の個性に富んだ画業の方であるということだ。(238頁、241頁)

これはつまり、彼の作品に見られる両面性は、作画時における彼自身の立場や意識の違いに基づき、発生していたと捉える見方である。この内容を表にまとめてみると次のようになる。

【表1】

年画師	伝統	中国	雅+俗
新聞画師	革新	中国 + 西洋	俗

けだし、かかる図式でもって作品の理解に臨むならば、呉友如における両面性(背反性)の問題は、その大半を解釈することが可能となろう。とはいえ、ここで話を一括し、上記を最終の結論としたら、単純に過ぎるとの謗りはやはり免れまい。なんとなれば、上の図式はごく基本的な大見解を示しているにすぎず、雑多な事象まで視野に入れて細かく分析したものではないからだ。今、これに対する代表的な反例を挙げてみよう。たとえば“年画師”としての呉友如も「法人求和図」(清仏戦争を受けて制作)などの革新的な画題に取り組んだりし、⁽¹⁷⁾一方、“新聞画師”としての彼もまた、革新的な絵画活動の下に強固な「中国画」の伝統的観念を潜行させていたりした。つまり、呉友如はその創作時、“年画師”“新聞画師”という二つの立場を明確に区別して、作品の風格についても、これを雅・俗へと器用に振り分けたのであったが、しかし、それらは所詮、同一人物が、万事混沌たる清末上海で行ったことに過ぎなかった。果せるかな、画師の内部の雑多な想念は、相互が複雑に絡みあいつつ、作品世界の表面に露出する形とあいなった。

この「意識の交錯」の問題については、次章で詳しく検証したい。

第3章 「華洋雑居」の作品世界

第2章において、呉友如の作品世界には「卑俗性」と「超俗性」、もしくは「革新性」と「伝統性」などの明瞭な対比の構図が存在し、それらは画師における作画時の意識の別（「新聞画師」か「年画師」か）によって生じていたとする見解を提示した。しかし、かかる把握はあくまでも大略的なものであるから、細かい事象を闡明しようとするならば、さらなる詳しい考察が必要となろう。そこで、本章においては、画師の意識における交錯を、実作に即して検証してみたい。本章の内容構成は以下のとおり。

〈第1節〉記号的な絵画

〈第2節〉感覚的な洋画技法

(1) ゆがんだ透視図 (2) 光源不在の陰影法

〈第3節〉まとめ

〈第1節〉記号的な絵画

前章で確認したとおり、申報館主人メイジャーが、画師に対して最も強く求めた課題とは、「事物を徹底的にリアルに描くこと(科学的な表現態度で“真”をめざすこと)」であった。

呉友如はかかるメイジャーの意向に沿うべく、精一杯努力したものである。そして彼の努力は、事物の細かい描写や遠近法(透視図法)、あるいは陰影法の積極的な採用という形で顕在化するに至ったのである。彼の描いた細密な新聞画を目にして、その飽くなき腐心を疑う者は(当時にせよ今にせよ)おそらくどこにもいないはずであるし、その点については楊逸の伝も力強く証明するところである。

では、呉友如はメイジャーの意向通り、写実に徹しきれたと言えるであろうか。その答えは、豈図らんや、明らかに「否」なのである。

上記の判断の根拠となりうる顕著な例を挙げてみたい。[図3]（「黄節婦記略」）（『飛影閣画報』歳字四）と[図4]（「西船遇救」）（『飛影閣画報』歳字六）を比較してほしい。両者はともに海上のシーンを扱った絵図であるが、我々に与えるそれぞれの印象は頗る異なっているとわかる。それらのイメージが分かれる理由とはもちろん、両作における対象の描き方がまるで違うからである。図③は中国の故事(記事)らしく、図④は西洋のそれらしく、タッチを変えて実に上手く描き分けてある。したがって、一瞥

すれば、それぞれの舞台が「中国」なのか、「西洋」なのか、判別することができるのである（彼の画報の図画は大体どれも、「中国物」なのか「西洋物」なのか一見して判るように描かれている。なお、この点については武田雅哉も同様のことを指摘している⁽¹⁸⁾）。なかでも特に注目されるのは「海」の描写における区別である。人や物の描写であれば、洋の東西に応じてやり方を峻別するのも不自然ではないが、「写実」を標榜した上で、同じく「海」を描いておきながら、ここまでその手法を違えてみせるというのは、矛盾しているがゆえになかなか面白い。その描写上の露骨な差違が、単なる「波の形状や、その大小」の差から生じているのではないことは明らかである。よくよく惟いみるに、これは絵画における「事物の記号化」とでも言うべき事象ではないか。

彼の絵の「記号的性格」は、その基本方針、すなわち「中国の事物は中国らしく」「西洋の事物は西洋らしく」描き、対象における洋の東西という“属性”を明確に示したいとする意図に端を発している。そしてかかる画師の方針が、メイジャーの言う「徹底的な写実」と相容れないものであった点は、すでに言わずもがなであろう（ただ、そのためにメイジャーと対立したとはむろん限らない）。「記号」とは意味内容の表示を代行するために定められた「きまりごと」であるから、呉友如がこの「記号的」方法論にこだわりつづけた限りにおいて、形式という枠から脱しえなかったのも必定であったといえるわけだ。

では、経営者メイジャーから「徹底的写実＝真」への志向が期待されていたにもかかわらず、呉友如はなぜあくまでも「記号的な絵」（あるいは形式的絵画）を描くことに執着しつづけたのであろうか。

実際、その答えを見出すことは至極たやすい。それはつまり、彼が根っからの中国人画師だったからである。メイジャーも指摘したとおり、中国画の世界は形式を重視し、かつ、その枠内で「巧み」であることを至上の価値とみなす。かかる思想体系のもとでは、対象の形状や内実に応じて柔軟に筆致を使い分けたり、自在に象形化したりする技量（「応物象形」）が必要とされるわけであるが、呉友如にしてみれば、そうした伝統からのリクエストに（有意無意のうちに）応え、新聞画のなかで東西の各種モチーフを、それぞれ適切な筆致のもとに、象形化してみせたにすぎなか

ったのである。彼にとってはその、内面的な解釈を経た後の“形”こそが「真」と呼べるものであったのだから、上記は当然の行為である。帰する所、かような価値観と美意識によって土台からまるごと構築されたがごとき人間からしてみれば、西洋絵画における「リアリズム＝真」という考え方などは、本来的に受け容れがたいものであっただろう……ただし、これは当人には自覚されなかったことかもしれないが。

誤解のないよう今一度ことわっておくと、呉友如は間違いなく西洋画の長所を認める立場を取っていた。であるからこそ、その新しい画題や、とことん精密な筆致([図4])、また、事物の見たまを正確に描くための技法(透視法や陰影法)などを取り入れるべく、鋭意努力したのであった。しかし、その理解と受容にはやはりおのずから厳しい限界があった。彼は生粋の中国人画師らしく、西洋画における「モチーフ」は言うに及ばず、「筆致」や「技法」といった技術的側面に関しても、やはり、これらを中国風に解釈したうえで受容しようとしたのであった。

かかる技術的側面の受容について、まずは「西洋画の筆致」に関することからあらためて説明しておきたい。すでに前文中でも説示したとおり、中国絵画の世界では対象に応じて筆致を使い分けねばならない。ゆえに、その画中には異質な線が多数混在することになるが、そこ(中国画)ではそれがあたりまえなのである(ただし画面全体は調和せねばならない)。だからこそ呉友如も「西洋の事物(西洋の“海”も含む)」を表す場合は、(西洋の画報等を参考にしながら)細くて硬い線を(時にはくどいほど)重ね、一方、「中国の事物」を描く場合は中国らしい線でさらっと描写したのであった。もちろんさような配慮はそれぞれの「真」を伝えるためにこそ行われたことであり、彼なりの「気韻生動」⁽¹⁹⁾への志向であったといえるだろう。それゆえ[図5]('曲在西人')([点石斎画報]己集一)に見られるがごとく、中国と西洋の事物(この場合は人)が同時に登場するようなシーンでは、中国画と西洋画の技法を同一画面上にありありと混在させるという、今日ならば(当時も?)行われなような選択を平然と行い、躊躇うところがなかったのである。くりかえすが、かかる「物に応じて筆致を使い分けたり」「事物を象形化して伝えようとしたり」することは、中国絵画の世界では基本的な心得に属すものである。ただ、呉友如の作品

の場合は、「西洋画」の受容という新しい事情が絡んでいただけに、画面全体の調和が著しく乱れることとなり、結果、当時見る者の評価をも二分する状況に至ったと言えるであろう。

では一方、「洋画の技法(透視図法や陰影法など)」に対する呉友如の受容態度はいかなるものであったのか。そこでの「中国的解釈」については、次節で引き続き検討したい。

(第2節) 感覚的な洋画技法

本節では「透視図法」と「陰影法」という二つの代表的な洋画技法に注目し、呉友如におけるそれらの摂取を巡る実態について探ってみる。

(1) ゆがんだ透視図

言うまでもなく、中国にも古来「三遠」(麓から山頂を仰ぎ見る高遠、手前の山から後ろの山を眺める平遠、山の手前から山の後ろをのぞきこむ深遠)と称される独特の遠近法が存在した。⁽²⁰⁾しかし、呉友如はそれだけでは飽き足らず、西洋画の遠近法、すなわち「透視図法」を取り入れようとしたのであった。彼におけるこの分野の実践が、いつごろから開始されたものであったのか、その点については不明であるが、それが本格化した時期となるとやはり、新聞画に取り組み始めた後のことといえるであろう。

ただ、ここでいきなり結論を言ってしまうと、彼が苦勞の末に掴み取った西洋伝来の透視図法は……それは本来、理性に基づく科学的な方法であるはずなのだが……その本質に反して、おのれの感性和経験に依拠する、なんとも感覚的な描画法へと変容していた。それもまた、中国の伝統画法の拘束下にある受け止め方であったといえよう。以下、その点について具体的に述べてみたい。

[図6-①] (「買假葉」) (『呉友如画宝』第六集)を見てほしい。この作品は見るからに典型的な透視図(一点透視図)の構成を有している。ということは、その構図は「遠くへいくほど対象が短縮されて、ついには画面右奥の一点(消失点)へと集約されていく」はずのものである。さて、ではために画上に線を引いて、その消失点の位置を求めてみるとしよう[図6-②] (画中の点線は筆者による)。すると、そこで引いた複数の直線は結局交わりえないとわかる。つまり、この絵には(西洋の透視図を模したもので

あるからには)当然存在せねばならないはずの「消失点」が存在しないのである。呉友如はその生涯において、非常に多くの「透視図」を描いたが、しかしその実、彼は「消失点」の法則を全く知らなかったと見える(筆者が実際に線を引いて試してみたところ、これは晩年の作品に至るまで一貫して言えることであった)。

[図6]の問題はそれ(消失点の不在)だけにはとどまらない。そこには矛盾が決定的に表出している部分があり、それはすなわち、船外に見える「海面」の高さ、つまり「水平線」の位置なのである。この絵の場合、船外の水面が異様にせり上がっているために、画面全体に奇妙な不安定感が生じている。では、この絵における適切な水平線の位置は、いったいどこに求めればよいのであろうか。実は、知識さえあればそれを見つけることなど造作ない。[図6-③]をみてほしい(★印は筆者による)。まずは画面の右奥に、この図における適当な消失点の位置を定め、★印を配しておいた。そしてこの★印で示した消失点こそが、理論上、水平線の高さに相当するのである(消失点の高さ=水平線or地平線)。よって、この絵における水平線の適正な位置は[図6-④]において示したとおり、「点線b」の高さであることになる(呉友如の絵では「実線a」の高さに水平線がある。★印と実線と点線は筆者による)。

今提示した事実はいったい何を物語っていようか。それはとりもなおさず、呉友如が「理論をもたず」「知識を介さず」透視図法をマスターしようとしていた実態を告げているに他ならない。しかしながら[図6]のごとく、画中の消失点が一つしか存在しないような単純なケースであれば、知識がなくても「それらしきものが描ける」ので、まだなんとか対応できたかもしれない。そもそも、簡単な透視図の場合には、少々パースが狂っていても、画師本人が、画中に大きな矛盾(ゆがみ)のあることを自覚しえなかった可能性がある。しかし、意識すべき消失点の数が増え、構造が複雑化すれば、その分、矛盾の数も増えて前述のようにはいかななくなってくる。そうなるにさすがの画師も、みずからの絵におけるゆがみを、違和感として自覚せずにはいられなかったはずである。さような例として今度は[図7-①](「一婦九夫」)(『呉友如画宝』第六集)を見てみたい。この図の上には構成上の明らかな破綻が生じている。構図の矛盾が、右手前

にある建物の上に、建築構造の狂いという形で表れていることが判るだろうか。[図7-②]において筆者が「点線a」で示したのは「ゆがんだ梁」である(点線aは筆者による)。これが右向きに上がりすぎているために、梁と屋根との接合位置の高低が、左右アンバランスな状態に陥っている。しかし、問題の梁(点線a)が直角に交差するところの、建物前面の中央の柱との関係性を優先的に考えるならば、梁の角度は、呉友如の書いたとおりで別に問題無いようにも見える。そのため、画師は画面上の矛盾に気付きながらも、梁の角度を適正に設定しなおすことができなかったのである。これを合理的に訂正するためには、やはり消失点の知識が必要である。では今、消失点の位置を求め、本来適正な梁の角度を示してみよう。[図7-③]の「太線a'」がそれ、すなわち正しい梁の付き方である(点線と太線は筆者による)。

さて、実はこの絵にはあともう一箇所、構図の大きく狂った部分がある。[図7-④]「点線b」で指示したのがその問題の箇所である。つまり、さきほどもとりあげた建物の、今度は向こう側(画中の状況でいえば“内側”)の屋根の下端に不合理な現象が起きているのである。その角度が、明らかに右向きに下がりすぎているのがわかるだろうか(点線bは筆者による)。この角度を正しくつけ直すためには、今度は、二点透視の知識が必要となってくる。さて、今それを用いて適正な屋根の下端の位置、すなわち「太線b'」を求めてみたものが[図7-⑤]である(点線と太線と地平線は筆者による)。この作業を行う時にも「消失点の高さ＝地平線」という原理に対する了解が必要であるが、しかし逆にいえば、このポイントさえ押さえていれば、筆者が上で行ってきた類の作業などは、訳も無いものばかりである。⁽²¹⁾

以上、[図6]と[図7]における一連の作業を通じ、見えてきたことについてまとめておきたい。それは、呉友如が消失点の法則を知らぬまま、あくまでも感覚的に「透視図風」の構図を決めて描き続けていたという事実である。そのような描法は[図6]のごとく、構成が単純である間こそなんとか通用するものの、[図7]のように少し複雑化したら途端に矛盾を抱えるしかなく、ある意味きわどいやり方であったといえる(画師は作画中、矛盾に気付いたはずである)。では、呉友如はなぜ、構図の矛盾にしば

しば直面しながらも、透視図法に関する正確な知識を得ようとしなかったのであろうか。さきほども指摘したが、それには別段難解な理屈がともなうわけでもない。しかも、第2章で述べたとおり、すでに画報出版のノウハウを持っていた申報館や、それに附設された点石齋、すなわち彼の職場には、正確な透視図法の知識を有した人間や、それを載せた書籍が、多数存在していたはずなのである。そうであったにもかかわらず、彼は理論的に学ぶことをしなかった……この事実の持つ意味はやはり重いと言えるであろう。確かに「他人に尋ねたり」「西洋の書籍から学んだり」することに対しては、面子やことばの問題もあり、抵抗感を覚えたかもしれない。しかし、その当時にはすでに、透視図法を含む西洋画の理論が中国語で説かれた指南書なども出版されていたようであるし、実際、光緒十六(1890)年、すなわち彼が『点石齋画報』から離れ、『飛影閣画報』を創刊した頃に出された『格致彙編』(本論第2章に既出)の春夏秋冬号には、「西画初学」と題された西洋画法の解説文が、85図もの豊富な挿絵を伴って連載されていたのである([図8-①、②])。呉友如は常時、挿図の多いこの『格致彙編』を参照していたと思われるが、上記の連載に対しては、なぜ注意を払わなかったのだろうか。

つまりはこういうことであろう。畢竟、彼にとって絵を描くというのは「理解してする行為」ではなく、「感得してする行為」であったということだ。それは、彼の画業のベースたる中国絵画の方法論がまさにそのようであったからだろう。ゆえに、彼は見よう見まねで最大限の努力を続け、消失点の法則を知らずとも、まずまず正確(?)な透視図を構成するまでに至ったのである。その好箇の例として[図9]('長女女子'『呉友如画宝』第六集 点線ならびに矢印は筆者による)を挙げてみたい。該図もまた彼が制作した新聞画のうちの一枚であるが、これをみると画面右側に消失点が出来かけていることがわかる(点線と○印と矢印は筆者による)。もちろん、このレベルを完璧と称することはできないが、しかし、彼がおのれの感覚だけに依拠して、すでにこれだけの精度を掴んでいたという事実に対しては、ある種執念めいたものさえ感じる。よって、本稿はここに「彼の技術は充分であった」と認定したい。全てはただ「知識が一寸足りなかった」だけの話なのである。

知識不足という事実、また、(知識面の)学習で欠点を補うという発想に至らなかった結末——これらすべてはつまり「意識」にかかわる問題である。呉友如は積極的に西洋流の遠近法たる透視図法の摂取に励んだが、そのアプローチのしかたとはやはり、中国風の、伝統的なそれであったと結論できよう。ここに述べてきたがごとく、彼の意識においては、技術の摂取方法という方面でもまた、中国対西洋の図式が色濃く窺えたのであった。

(2) 光源不在の陰影法

呉友如においては、その「陰影法」の吸収に関しても、透視図法の時とほぼ同じ実態が存在した。陰影による立体表現の基本は「光の差してくる方向(光源)を意識し、その照射しない面に対して黒く影を描きこんでいくこと」にある。しかし、呉友如は左記のポイントを理解していなかったとみえて、影を付ける方向に関して(それが洋画技法であるにもかかわらず)「西洋流の科学的なこだわり」を持たなかったのである。上記の例として[図10](「徐月英」)(『呉友如画宝』第二集)と[図11](「迎紫姑神」)(『呉友如画宝』第三集)を挙げてみる。[図10]においては、画面左手前の机の足に付された影の向きと、画面中央あたり(やや右寄り)に見えているベッドの端板に付された影の向きが、また[図11]の場合には、画面中央にある花台の四本の足のうち、向かって右前の足に付された影の向きだけが、それぞれ食い違っているとわかる(画中の矢印はすべて筆者による)。これらが全て、画師が光源を意識せずに描いた結果の事象であることは一目瞭然である。

要するに、彼の絵には陰影表現が見られるにもかかわらず、その元となる光源に対する意識(知識)が存在しなかったわけである。ただ、陰影法に対する無理解に関していえば、画師本人の内部に自覚があったかどうかは怪しいといえる(透視図法のように作画上、明らかな矛盾を抱え込むケースとは異なるので)。とはいえ、「透視図法の受容」と「陰影法の受容」という二つの問題から、共通して読み取れるであろう確かな事実が一つある。それは要するに、呉友如においては「西洋の絵画は中国の絵画と違い、科学的な知識が必要である」との認識がまるで欠けていたという点である。結局、彼はもともと有していた中国画の技量と、西洋画に接した

際に授かった直感、ならびにその後の中国式修練とに頼りつつ、まさに手探りで「西洋画風の中国画」を描いたのであった。読者はその出来栄えに対して惜しめない拍手を送り、楊逸作の伝には「聖手と称された」とまで記されていたが、しかし、精神性という観点から呉友如の作品を論じるならば、それは本来の西洋絵画とは「似て非なるものであった」ととらえるべきものであろう。

以上、本節においては「ゆがんだ透視図」と「光源不在の陰影法」という両つの観点から、呉友如が洋画技法を取り入れる際に見せた、まさに中国人画師らしい“一寸の無理解”と“中国の伝統に対する強いこだわり”について検証してきた。ここで結論として明言できるのは、呉友如における洋画技法の不完全吸収の原因は「技術の上ではなく意識の上にこそ存在していた」という一事である。また、一言付言するなら、彼における受容時のかかる意識と態度は、前文以来再三説示してきたところの「伝統的、一般的な画題と画法をもちいる画師であることは、呉友如の終生のスタンスであった」という事柄とも、内容のうえで呼応するものである。

〈第3節〉まとめ

本章における考察を総括しておきたい。呉友如の作品における中国と西洋の混在、すなわち「華洋雑居」は、単なるモチーフの混用というレベルにとどまる問題ではなかった。その作品から窺われる「記号性」という性質にしても、また、その洋画技法の吸収にかかわる「感覚の重視」という姿勢にしても、それらはいずれも彼における、中国人画師としての根強い伝統的觀念から発生していたものであり、「中国」と「西洋」が交錯する機会を得た清末の上海においてこそ、いよいよ顕在化した内的本質であったととらえられよう。よって、作品中に西洋の画題や、洋画風の表現が多用されていたとしても（そしてそれらが表向きは目を惹いたとしても）、作品そのものについてはやはり、中国人画師の描いた、洋画風の中国画であったと評価するのが正解であろう。かかる実態は、画師の脳裏で起きていたところの、中国・西洋の混乱ぶりを如実に物語るものであったわけだが、ただし、呉友如の場合、その軸足は、これをまだほぼ完全に中国側に置いていたと判じることができる。彼はとりわけ素早く、しかも熱心に洋画技法の吸収に取り組んだ人物であったが、西洋絵画の価

値観は彼のそれに対してさしたる動揺を与えなかった。また、技法の摂取も、表面上の模倣のみに止まっていた。これらの実態に触れるに及び、筆者は驚きを禁じえない。

さてここで、考察全体を通じて得られた、呉友如における「伝統と革新」・「雅俗」等の“交錯”の様相について、小論の分析したところを示しておきたい。

【表2】

画題	伝統	中国	雅俗	「形式内」 古来のモチーフ	年画師 (新聞画師)
	革新	中国 + 西洋	俗	「形式外」 最近の事物	新聞画師 (年画師)
画法	伝統	中国	雅 (俗)	「形式内(+形式外)」 中国画(+洋画風)の技法	年画師 (新聞画師)
	革新	中国 + 西洋	俗 (雅)	「形式外(+形式内)」 洋画風(+中国画)の技法	新聞画師 (年画師)

『表1』（小論第2章）と『表2』は、同一のテーマ（呉友如における諸要素の交錯）を表示するために作成したものであるが、まとめる観点は「年画師——新聞画師」（表1）、「画題——画法」（表2）という具合に、それぞれ別の項目を立てる形で最終的に決着した。これはいうまでもなく、「“年画師”対“新聞画師”」という図式の下では、細かい比較に対応しきれず、ゆえに（『表2』の作成時に）やむなく行った変更の結果である。考えてみれば、かかる相違はそれ自体が、清末になって新たに誕生した新聞画師というものの、既存の画師社会における“立ち位置の複雑さ”をふと覗かせる材料ともなっており、示唆的であるといえるかもしれない。

おわりに

拙稿の最後にあたり、呉友如の作品世界における「華洋雑居」の様相について、メイジャーのこだわった「写実（リアリズム）」という観点を意識しながらまとめなおしてみたい。呉友如の作品中に展開されている境界とは「一見リアルを装いつつも（洋画風の写実表現）」「実は決してリアルではなく（中国画の観念）」「西洋と中国が同一の空間内に閉じ込められて（古今東西雅俗へと拡大するモチーフ）」「異質であるがゆえに融合しな

い(作品の発する違和感)」パラレルワールドであったといえるだろう。もしもそうであるならば、それはまさしく世紀末上海のキーワードたる「華洋雑居」の、画中における体现ではなかったか。

本稿は呉友如という一人の画師と、その作品だけを対象とする小考察にすぎないが、ここでの分析を通じて、清末の上海人・呉友如の意識における「中西の交錯」の実態が、浮き彫りにされたのではないかと考える。それはあたかも、中国文化という強固な基盤の表層部分に、西洋風の文化という新奇な装飾を、わが解釈のもと熱心に施したかのごとき、摩訶不思議な様相を呈していた。このような状況はけだし、「中体西用」的とも呼びうるものである。これが、士大夫による政論の場だけではなく、身分が低く、かつ「人一倍の西洋好き」であった画師・呉友如の内面世界にも確かに窺われたという事実に接し、強い興奮を覚える次第である。

この「中体西用論」をはじめとする、清末中国の交錯的な精神性は、考察に値する重要なテーマであろう。ついては後日、別の角度からも、引き続き検討してみたいと考える。

注

(1) 『上海史 巨大都市の形成と人々の営み』序章「上海史へのいざない」第一節「都市社会と農村——その歴史と現在」、高橋孝助・古厩忠夫編、東方書店、1995年5月、5頁

(2) 『吉田富夫先生退休記念中国学論集』、汲古書院、2008年3月、237-250頁

(3) 年画は実質上、宋代にその成熟を見た。よってそれなりの歴史を有するものであるが、しかし「年画」という名称が登場したのはかなり遅く、清末になってからの出来事であった(宋代には「紙画兒」、元代には「消寒図」、明代には「画貼」、清初には「衛画」(北京)、「歡樂図」「花紙」(杭州)、「画張」(蘇州)等と呼ばれていた)(沈泓『桃花塢年画之旅』第六章「桃花河水探源流」、吉林人民出版社、2007年1月、69頁)。本稿は年画が、民間における伝統絵画の一ジャンルとして、(名称は異なっているが)早くから定着していたという事実を重視する。したがって、呼称の新旧にかかわらず、年画師を「伝統的に存在した画師の一種」とみなす立場を採る。

(4) 鄭逸梅の手に成る数編の呉友如伝の内容は、大略一致しているが、細部に

若干の異同が見られる。「点石齋石印書局和呉友如其人」(『鄭逸梅選集』第一巻、黒竜江人民出版社1991年、821-822頁)「呉友如和『点石齋画報』」(『鄭逸梅選集』第二巻、黒竜江人民出版社、1991年、299-300頁)「晚清社会風俗百図・序」(1992年初夏写)(『晚清社会風俗百図』孫継林編、学林出版社、1996年1月)等々。

(5) 楊逸『海上墨林』(1919)(『上海灘与上海人 海上墨林 広方言館全案 粉墨叢談』楊逸等著、上海古籍出版社1989年5月)

(6) 鄭逸梅は、呉友如が幼時、太平軍の被害(1860年蘇州侵攻)に遭ったと言う。そこから、呉友如が1860年当時「満年齢で十歳位」であったと仮定するなら、彼は1850年前後の生まれであったことになる。

(7) 趙之謙(1829-1884)、錢慧安(1833-1911)、任頤(1840-1896)、呉昌碩(1844-1927)等々の有名な海派画家たちも皆、呉友如同様の経歴を有する。

(8) 黄式權『淞南夢影録』巻四、1883年

(9) 『三国志演義全図』(黒竜江美術出版社、2001年7月)

(10) 『点石齋画報』(広東人民出版社、1983年6月)

(11) 樽本照雄「商務印書館のライバル——中国図書公司の場合」(『清末小説』第21号、1998年12月1日)

(12) 阿英「中国画報発展之経過——為『良友』一百五十期紀念号作」(『阿英美術論文集』人民美術出版社1982年8月、75頁)

(13) 『格致彙編』南京図書館蔵(南京古旧書店、1992年6月)

(14) 同注(12)、76頁

(15) 鄭逸梅「点石齋石印書局和呉友如其人」(『鄭逸梅選集』第一巻、黒竜江人民出版社、1991年、822頁)

(16) 『呉友如画宝』は呉友如の死後、掻き集められた遺稿の中から精粹を選び、ジャンルごとに分類する形で編纂された作品集である。1908年に上海の文瑞樓書局から石版印刷で上梓された。楊逸作の呉友如伝にもその名が見える。(世紀出版集団・上海書店出版社、2002年)

(17) 阿英「清末的反帝年画」(『阿英美術論文集』人民文学出版社、171頁)

(18) 武田雅哉『世紀末中国のかわら版 絵入新聞『点石齋画報』の世界』第2章「彼方の国と人びとの風景」(武田雅哉・中野美代子、福武書店、1989年、68頁)

(19) 中国絵画の品評基準の一。気韻…画面に漂う精神的生命…が躍如としてゐるさまをいい、文人画でことに重視された。張彦遠はこれを執筆中の画境の生命性の反映とし、郭若虚は画家の精神性の表現とした。三省堂『大辞林』第三版、584頁

(20) 三省堂『大辞林』第三版、1038頁

(21) 線を引いてみた結果、[図7]の場合、棟木と屋根板の向きも不正確であるということが判明した。本当ならば、それらは右上がりの線によって描かれねばならないはずのものであるが、この図では地面に平行な線で示されている。

※本稿が用いた底本は以下のとおりである。

- ・『点石斎画報』影印本(広東人民出版社、1983年6月)
- ・『呉友如画宝』影印本(世紀出版集団・上海書店出版社、2002年)
- ・『飛影閣画報』増田涉文庫所収本(関西大学蔵)



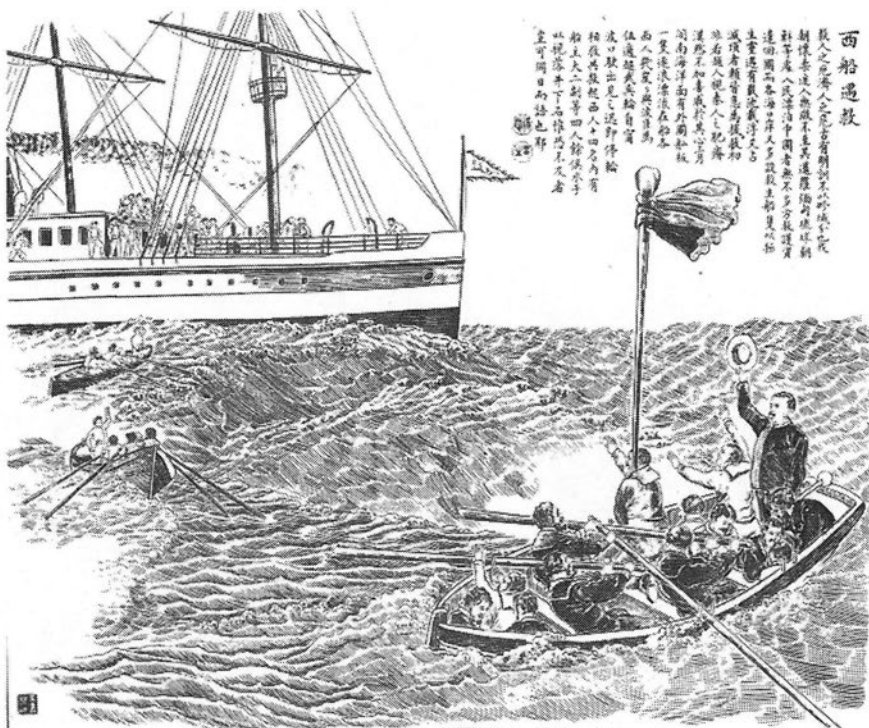
(图1)



(图2)

西船遇救

西人入海人言其有難則不呼俄不呼
 船懷甚遠人難不其遠難船中呼俄
 船中呼俄人言其有難則不呼俄不呼
 達爾文而各海口岸人多設救船隻以
 生靈遇有難處呼俄不呼俄不呼
 滅頂者難言其為救船知
 船右難人視事人之船
 漢然不知其難於其心
 同南洋海面有外船救
 一其後漢漢漢漢各
 而人救其難其難
 俄口狀出見之流洋船
 船主大二副等四人餘俱全手
 以視漢漢下而後漢漢不及者
 宜可同日而語也耶



(圖4)

曲在 西 人

建康公

之西人下鄉像禽獸樣斃鄉人公雞一頭

鄉人向之

索賠理之乃西人初不允後將鄉人毆傷

始樂出洋

一瓦落頭下而不去自以為了事矣宜乎

鄉人不顧

尾隨其後以漢字落弓西人復操前怒持

棒出擊子傷

鄉人左為生往捕房投訴幸而中而西探

不許庇護

越署請理事官辦理以伸其冤即

將鄉人解



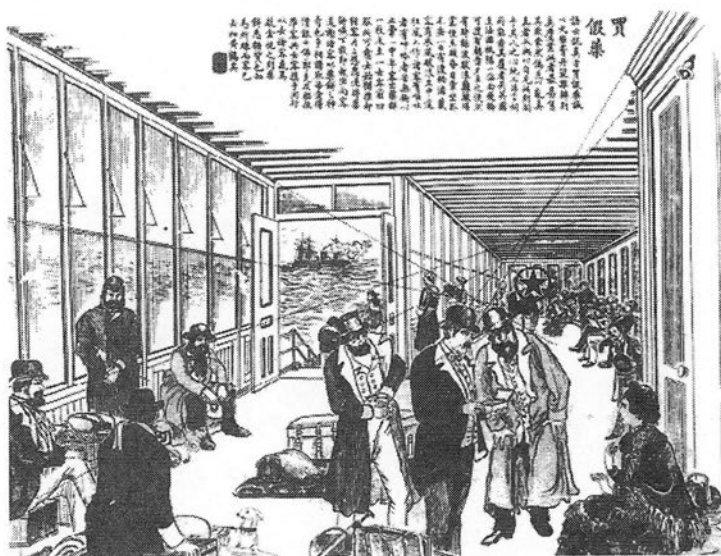
(圖5)



(図6-①)



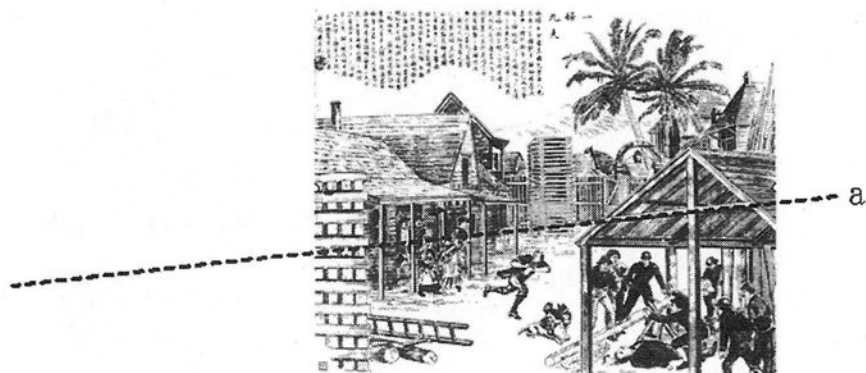
(図6-②)



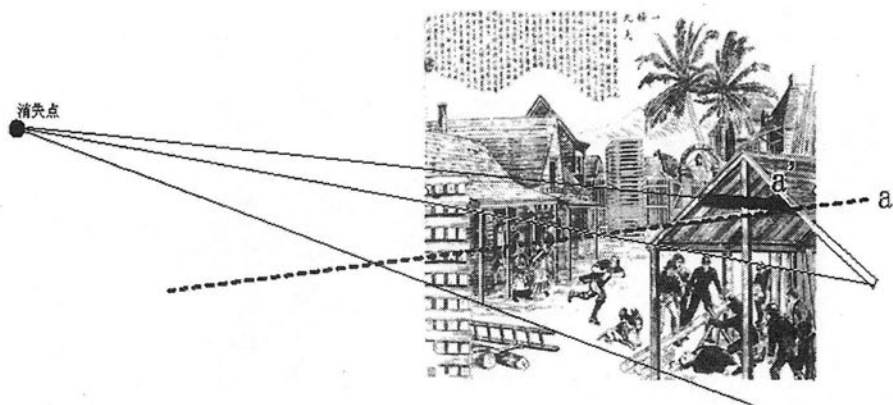
(圖6-③)



(圖6-④)



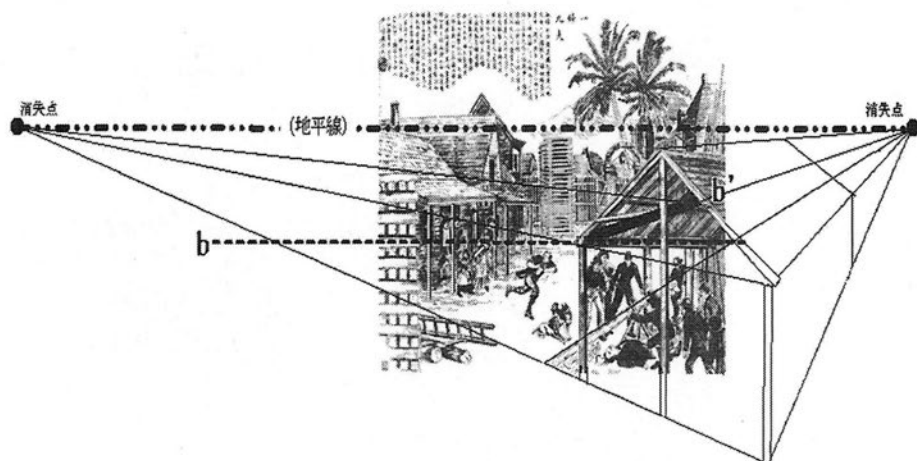
(图7-②)



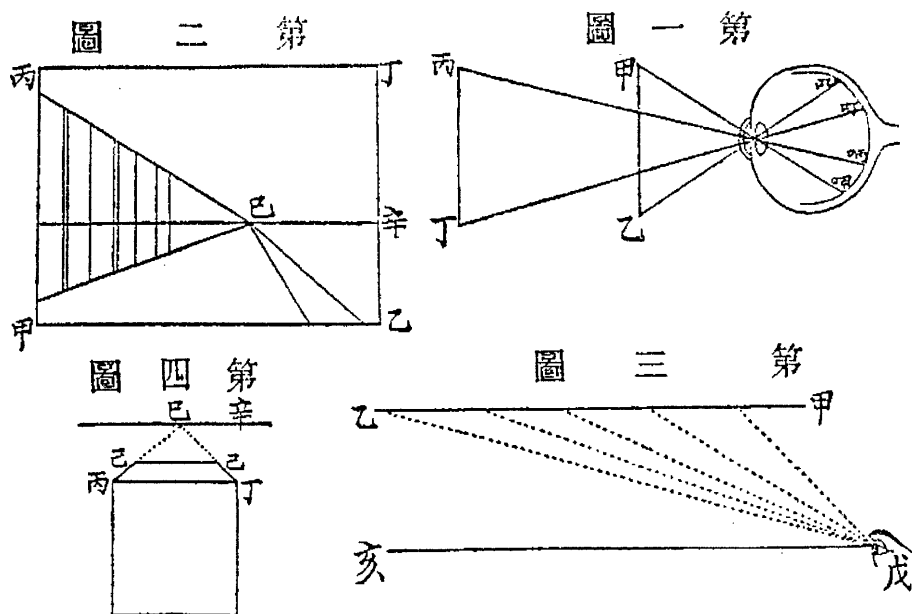
(图7-③)



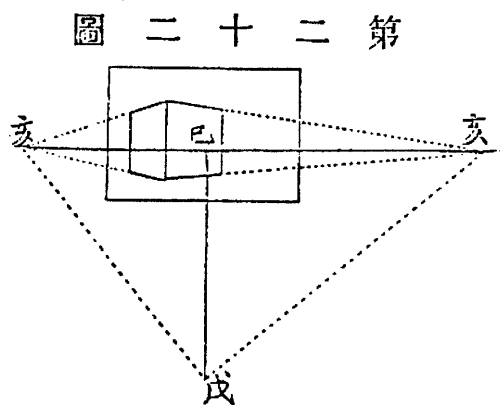
(图 7 - ④)



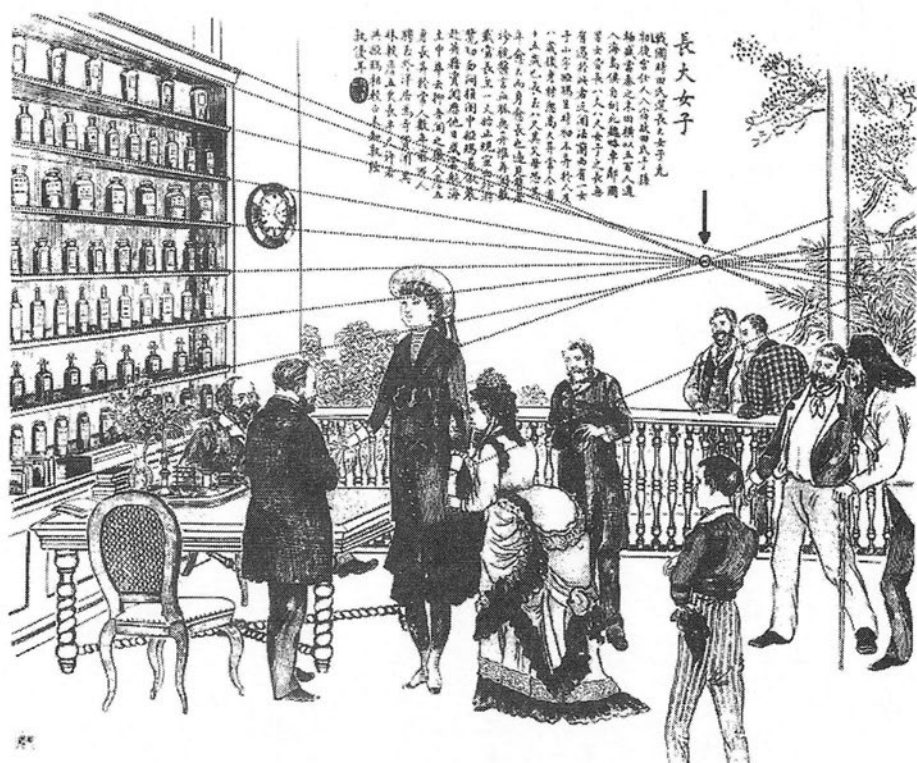
(图 7 - ⑤)



(圖8-①)



(圖8-②)



(圖9)



(図10)



(图 11)